

Alonso Asenjo, Julio

data, citation and similar papers at core.ac.uk

don. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2018. 220 pp. (ISBN: 978-84-16954-62-9)

Julio Alonso Asenjo, reconocido especialista en el teatro escolar y autor de numerosas ediciones de textos de teatro humanístico y jesuítico español e hispanoamericano, nos ofrece, bajo el sello de la USC Editora, una edición modernizada de la *Égloga de Virgine Deipara*, representada en el Colegio jesuita gallego de Monterrey (Orense) el 8 de diciembre de 1581.

Es uno de los pocos textos teatrales jesuíticos gallegos que han llegado hasta nuestros días, aunque no una obra desconocida. En 1927 y 1945 la mencionó en sus trabajos Justo García Soriano, pionero de los estudios sobre el teatro escolar en España, y aparece también referenciada en los catálogos posteriores de C. González Gutiérrez, J. Menéndez Peláez y el propio J. Alonso Asenjo. Nunca se había hecho, sin embargo, una edición completa de la *Égloga*. En 2002 reproduje en mi página web (www.teatroengalicia.es) algunos versos y diálogos en prosa, y en 2007 publiqué partes de la misma (completo el *Entremés de los pastores*). Posteriormente transcribieron también algunos fragmentos César Brandariz (2011) y Christiane Pérez González (2011/2014), pero esta

edición del Dr. Alonso Asenjo permi-

La pieza, en verso y prosa, está escrita en latín, castellano, portugués y gallego, y se conserva en la Academia de la Historia en un manuscrito procedente del Colegio Imperial de Madrid (Colección de Cortes, sign. 9-2566, fol. 24r-45v). La copia es obra de varias manos (seis distingue Alonso Asenjo), de las cuales una interviene en el texto *a posteriori* añadiendo el título, la rúbrica inicial, un colofón y una acotación sobre la intervención de la música. Julio Alonso argumenta (16) que el resto de la copia pudo hacerse en Galicia (quizá en el mismo Monterrey), por la presencia frecuente de la geada y otros particularismos fonéticos y gramaticales gallegos en el manuscrito. Sin embargo, la presencia de estos rasgos también podría interpretarse suponiendo a su autor un gallego que quiere preservar el habla popular, siendo entonces las irregularidades ortográficas y fonéticas del manuscrito fruto de la falta de norma y de las vacilaciones de copistas castellanos.

Pese a su aparente desorden y la diversidad de lenguas y géneros, la edición completa y el estudio que la acompaña nos revelan una estructura clara, una poesía latina de notable calidad y un verso castellano muy correcto que no desentona en una com-

brought to you

provided by Dadun, Uni

paración con la lírica mariana española del siglo XVI. Alonso destaca la variedad métrica y su adecuación a los moldes tradicionales del género pastoril: los hexámetros dactílicos y dísticos latinos, así como las estancias, tercetos, silvas, octavas y endecasílabos con rima interior, remiten a modelos virgilianos pasados por el filtro de la poesía italiana de los siglos XIV-XV, la *Arcadia* y las *Eclogae piscatoriae* de Jacopo Sanzaro y la poesía española del XVI. Sin embargo, más allá de algunas expresiones aisladas, tópicos literarios e ideas comunes, hay que reconocer la originalidad del autor o autores de las composiciones que se integran en la *Égloga*, que no parecen tener una deuda directa con los modelos citados, aunque sea evidente la inspiración en ellos.

La representación tuvo lugar en un contexto de fiesta por la concesión papal de indulgencias a la Congregación de la Concepción del Colegio de Monterrey, y de celebración de la unificación de los reinos de España y Portugal bajo la corona de Felipe II. Se hizo en presencia del joven V Conde de Monterrey, don Gaspar de Acevedo y Zúñiga, que se encontraba en la villa tras haber participado en operaciones militares en el norte de Portugal sometiendo a las poblaciones que se negaban a reconocer como Rey a Felipe de Austria. A la fiesta acuden gentes de todas partes para honrar a la Virgen

con juegos y danzas, o para ganar el jubileo que había sido publicado “*por todo el Reino*”, y algunos también con la intención de participar en el certamen poético convocado para la ocasión, cuyas composiciones se exhibieron en letreros en una sala del colegio y en parte se incorporaron, lo mismo que el propio certamen y la entrega de premios, a la representación teatral.

Alonso Asenjo pone de manifiesto, y ahora me parece evidente, que la representación de la *Égloga* forma parte de la fiesta, pero, además, reproduce la fiesta. Como el prólogo indica: “La representación es una égloga en que, en estilo pastoril, se pone en plática la misma fiesta que se hace”, de manera que la representación teatraliza la fiesta y se convierte en una *metafiesta*. La elección del género pastoril permite alegorizar la totalidad del festejo e incorporar al propio Colegio (Regiano) como “gran pastor y mayoral”, y la división en tres actos, innecesaria en una égloga, hace lugar en el segundo acto –el más flojo literariamente de los tres–, al asunto de la guerra y de la unificación de los reinos, que era uno de los motivos de la celebración. Puede parecer una intrusión, pero era necesaria y, como Alonso Asenjo señala, la exaltación de héroes y hazañas militares es plenamente virgiliana y bucólica.

Los personajes de la obra mencionados en la rúbrica inicial y en el pró-

logo son once, pero a ellos hay que añadir al que recita los versos de la despedida y a los tres que intervienen en el *Entremés de los pastores* o, quizá mejor, de los villanos o *rustici* (Toribio, Lorenzo y Figuero), que no se mencionan en la parte introductoria, quizá por haber considerado el colector que esta pieza cómica no formaba parte de la égloga propiamente dicha. La mayoría son jóvenes (el texto se refiere a ellos como *mozos*, *mancebos*, *zagales*...) y se presentan como *pastores*, pero, en realidad, son estudiantes o antiguos estudiantes del Colegio de Santiago Apóstol de Monterrey, de los cuales los de más edad tienen mayor protagonismo en los diálogos. Tres de los personajes: Regiano, Lusitano y Castellano, son, sin embargo, *notables* que supervisan el desarrollo del festejo y actúan como jueces en el certamen, además de simbolizar al estado de Monterrey y a los reinos de Castilla y Portugal. Los nombres de los pastores-estudiantes delatan su procedencia geográfica: de la zona costera del sur de Galicia (*los Puertos*) acuden a la fiesta-representación Çalasio y Marino; de los valles del Miño y el Sil vienen Orminio y Sileno; de *los Oteros*, al este de la provincia de Orense, llegan Viano y Conso, y de la comarca zamorana de Sanabria, Sanabrio y Teranio.

El manuscrito no menciona al autor de la *Égloga*, que en principio

hay que considerar anónima aunque se han propuesto dos posibles atribuciones. Alonso Asenjo ya había planteado en sus fichas del *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico* (CATEH, n.ºs 2 y 146) la posible autoría del Padre Bartolomé Bravo, y mantiene su hipótesis, con nuevos argumentos, en esta edición. El P. Bravo, en su juventud profesor en Monterrey, y, más tarde, notable pedagogo y gramático, fue el autor del *Diálogo de la Concepción de Nuestra Señora*, representado en Monterrey el 8 de diciembre de 1578 y conservado en el mismo manuscrito que la *Égloga* que nos ocupa. La coincidencia de las fechas de representación, la temática mariana, y semejantes estructuras y finalidad del *Diálogo* y de la *Égloga*, llevan a Asenjo a pensar en la posible atribución de ambas obras a Bartolomé Bravo, existiendo además algunas coincidencias terminológicas significativas como la utilización en las dos del poco frecuente término *Christipara* como sinónimo de *Deipara*.

Estoy de acuerdo en una posible inspiración de la *Égloga* en el *Diálogo* del P. Bravo, pero la autoría directa, aunque sea una hipótesis razonable, tiene en contra que no se puede documentar a Bravo en Monterrey en 1581, y también la utilización del portugués y del gallego en la *Égloga* (que no emplea en el *Diálogo*), difícil de entender teniendo en cuenta el

origen segoviano de Bravo, si bien no se puede descartar, que, como gramático que era, después de tres años en Galicia hubiese adquirido conocimientos suficientes de gallego-portugués. Por otra parte, hay en el manuscrito indicios de que alguno de los copistas no era gallego: por ejemplo, cuando Regiano se refiere a la Virgen compostelana de *Santa María la Nona* (*Nona* dice el ms. y la edición de Alonso Asenjo, 163), parece claro que se trata del error de un copista no gallego por *Santa María a Nova* [= la Nueva], la Virgen del convento terciario franciscano del que se hicieron cargo los jesuitas y en cuyo solar edificaron su Colegio de Santiago.

Yo creo que el autor es un gallego, pero, en cualquier caso, la probabilidad de la autoría de Bravo es mucho mayor que la de Miguel de Cervantes propuesta por César Brandariz (*El hombre que “hablaba difícil” ¿Quién era realmente Cervantes?*, 2011), basada en una supuesta presencia de la caligrafía de Cervantes en el manuscrito de la *Égloga* (que Alonso Asenjo, con buenos argumentos, rechaza), y en sus tesis anteriores sobre el origen gallego-sanabrés de D. Miguel y su presunta formación en el Colegio de Monterrey, que no consta documentalmente y en el cual Brandariz tampoco ha podido documentar su presencia en 1581.

El núcleo temático de la *Égloga* es la exaltación de la devoción mariana y

de la Inmaculada Concepción, decidida por la Trinidad como parte de un plan divino para la salvación del mundo después del pecado original. Es un tema poco frecuente en el teatro castellano anterior y la *Égloga* supone un anticipo del teatro concepcionista que florecerá en España a principios del XVII. La teología jesuita fue adelantada y decidida defensora de la tesis inmaculista, y la representación se concibe como un *sermón disfrazado* destinado al adoctrinamiento teológico de los asistentes. Además, las circunstancias concretas de 1581 obligan a introducir, con intención propagandística, el asunto bélico; y la elección del estilo pastoril justifica la aparición del tema del amor entre pastores, bajo la forma de un *idilio* que en su adolescencia habían mantenido Viano y Sanabrio. Integrar así la temática amorosa en la representación, algo casi obligado en una égloga, suponía evidentemente un problema por las connotaciones homoeróticas que tendría en este caso, problema que el autor resuelve presentando la relación como una amistad entrañable (sobre el asunto ver también la comunicación de Alonso Asenjo en el *Congreso Internacional Entre siglos* 2016).

La acción se sitúa en la acrópolis de Monterrey y se estructura, como ya indiqué, en los clásicos tres actos, precedidos de un prólogo-argumento y cada uno de ellos dividido en esce-

nas que no siempre se indican en el manuscrito y que el editor tampoco restituye en todos los casos (faltan, por ejemplo, en el acto segundo y en el *Entremés*). En el primer acto se encuentran en la falda del monte las cuatro parejas de pastores que se dirigen a Monterrey para honrar a María y participar en las competiciones de lucha, danza y versificación/canto. El segundo acto, ya en la cima, comienza con una conversación en prosa entre los jueces del desafío (Castellano, Lusitano y Regiano), en la cual se introduce el asunto de la guerra sucesoria y la pacificación de los reinos, y termina con una suerte de competición sobre cuál de los tres reinos es el más devoto de la Virgen, atendiendo al número de santuarios marianos.

El tercer acto es propiamente la representación del certamen en forma de justa poético-musical entre Orminio, Çalasio, Viano y Sanabrio, de lucha entre Conso y Sileno, y de danza entre Teranio y Marino. Los jueces sentencian “atento que todos o havés feito mui bem”, que no haya vencedores y los seis recuperen los objetos que habían dejado en prenda para premiar al ganador. A continuación, de rodillas, ruegan todos a la Virgen, en latín y castellano, que cimente la hermandad entre los reinos. Concluye la representación con una enigmática octava que Alonso Asenjo interpreta de elogio a Portugal y a

Felipe II, un himno coral en gallego que exalta la paz y la hermandad de gallegos, portugueses y castellanos, y la despedida en latín (*Dimissor*), dando gracias al Conde y pidiendo para él la protección de la Virgen. No aparecen en la *Égloga* figuras alegóricas, frecuentes en el teatro jesuítico y entremezcladas en no pocas ocasiones con pastores tanto en las representaciones religiosas como en las escolares. Castellano, Lusitano y Regiano son personajes simbólicos, pero no alegorías, y lo que destaca en la obra es el protagonismo de la lírica, que domina tanto en el primer acto como en el tercero convirtiendo la dramática en poesía.

El lugar concreto de la representación no se menciona en el manuscrito. Alonso Asenjo piensa, teniendo en cuenta la fecha de la fiesta y el clima de la zona, que debió de preferirse un espacio cubierto, lo cual descartaría el claustro dejando como posibilidades el Aula General (una referencia en el texto a “*los paraninfos*” como marcos para las entregas de premios podría aludir a la misma representación), o el templo del colegio, algo habitual en las representaciones jesuíticas. De la escenografía no tenemos prácticamente ninguna indicación, salvo la referencia a los arbustos (“unos ramos” en el ms., quizá en maceteros, apunta Alonso Asenjo), tras los que se ocultaban los pastores sanabreses has-

ta ser descubiertos por Viano y Conso en el primer acto (fol. 28v, columna b).

Escasas son, asimismo, las indicaciones sobre el vestuario y atrezzo, reducidas a las menciones que aparecen en el texto de prendas de ropa y complementos pastoriles: pieles, cayados, zurrón, honda, etc., y también son pocas las referencias a la música (una noticia en el v. 274, la guitarra que rasguea Regiano para acompañar la danza zapateada de Teranio y Marino, y poco más), aunque la música siempre está presente en el teatro de los jesuitas y en este caso sin duda hubo de tener gran protagonismo, teniendo en cuenta la abundancia de canciones (*“algo largas”* parecieron, según el autor del colofón).

De gran interés para la historia de la literatura gallega es la utilización de la lengua gallego-portuguesa en la obra, prueba del carácter políglota del Colegio de Monterrey y de la adaptación de la dramática jesuítica al entorno cultural. En el caso del portugués trasmontano que habla Lusitano en la *Égloga*, la lengua funciona evidentemente como un elemento caracterizador de su procedencia, pero tenemos también el himno final, en gallego bastante correcto aunque con algunos lusismos y castellanismos, quizá debidos a vacilaciones del copista. El empleo del gallego en el teatro y la poesía de los jesuitas no es ex-

cepcional: existen pruebas de su uso en Monterrey desde 1572; en la *Comedia de la invención de la sortija* representada en Monforte en 1594 y editada por Antonio Cortijo y Miguel Zugasti en 2016, el autor incluyó un *paso* de 52 versos en gallego; hay indicios de la utilización del gallego en el Colegio de Santiago en el siglo XVII, y en el XVIII aparece, ciñéndonos solo al teatro, en el *Entremés del portugués* (ca. 1710) y en la *Loa a la dedicación del nuevo camarín de Nuestra Señora de las Hermitas* del Padre Luis de Losada (1729).

En su edición, J. Alonso Asenjo opta por respetar el [des]orden del colector del manuscrito, manteniendo al final el *Entremés de los pastores* (que se representó en el primer entreacto) y la *Lira para cantar* y otras composiciones que probablemente se interpretaron en la primera parte de la representación, después de la lectura de la distribución de premios. El texto se presenta en la edición modernizado, eliminándose las inconsistencias antiguas y regularizando la ortografía, acentuación, mayúsculas y puntuación de acuerdo con la norma actual, tanto en el castellano como en el portugués. Mantiene Alonso Asenjo las formas originales de léxico, gramática y frases hechas, y ofrece los versos latinos en una transcripción modernizada según las convenciones actuales, acompañados de una traducción al es-

pañol. No se traduce el gallego-portugués, cuya comprensión juzga el editor que queda garantizada con las notas y la ocasional translación entre corchetes de algún término.

La parte en verso aparece numerada, resultando 1504 versos (un 15 % de ellos en latín), con un claro predominio de los de arte mayor, más los 138 del *Entremés* (todos de arte menor). Se indica en la edición, en columna izquierda, el cambio de folios en el manuscrito, y, en columna derecha, el tipo de estrofa utilizado y la estructura rítmica, que en los endecasílabos con rima interior aparece destacada en *itálica*. Es un acierto el uso de diferentes tipos de letra para diferenciar en la impresión las seis manos que intervinieron en la copia de la RAH, solución que suple, aunque sea parcialmente, la ausencia de una reproducción facsimilar del manuscrito.

Corrige el editor tanto las erratas y lagunas evidentes de los copistas, como los errores de ediciones parciales anteriores: los míos (que fueron muchos) y los de César Brandariz y Christiane Pérez González, la cual coincidió conmigo en la confusión *f/t* y *n/r* que nos llevó a convertir a Teranio en *Fenanio*. Es inevitable, sin embargo, en toda edición, y más en la de un manuscrito complicado, la existencia de errores de lectura y erratas. En una reseña anterior para la revista

gallega *A Trabe de Ouro* señalé algunos en el texto (*Nova* por *Nona*), erratas (diéresis en lugar de tildes, falta de comas...), y de maquetación (interlineados, sangrías, letras de inicio de verso omitidas), indicando también que me parece un error de maqueta el modo de citar las URL, que por su longitud afean las notas, son imposibles de teclear, y en una edición en papel deberían haberse acortado. Posteriormente el propio Julio Alonso Asenjo puso en mi conocimiento algunas otras erratas y acotaciones al texto que indico a continuación, sumándolas a las mías:

Como anotaciones necesarias, Alonso Asenjo señala que los vv. 44 y 60 resultan hipométricos, fallo de la transmisión textual que fácilmente hubiera podido corregirse, y que en el *Entremés* (p. 212, lín. 4) probablemente falte una coma ante “señor”, no quedando claro a qué se refiere Toribio cuando dice: “Aquí viene, señor” (podría hacerlo a su boca, dispuesta a recibir el deseado vino para entonar la voz).

Los errores en la maquetación atañen a las separaciones de verso/traducción en la parte latina (p. 122), errores de interlineado (p. 218 tras línea 1), falta de sangrías (p. 125, v. 131 y p. 126, v. 155...), y cortes de la primera letra en la p. 34, § 2º, v. 3: “[q]ue publique...” y en la p. 212, lín. 16: “[P]ues, alto...”.

Un fallo que afecta al estilo es la falta de los signos de interrogación que deberían encerrar los vv. 737-38 *¿nonne integra... impervia noxae?*, los cuales tendrían entonces que haberse traducido como: “...de Dios, ¿no debía ser íntegra... mal inveterado?” Algo semejante ocurre en el v. 751, p. 178, donde *soror Phebi*, como vocativo, debería haberse traducido: “¿Acaso, hermana de Febo...?”.

Hay también algunas erratas en el estudio introductorio (p. 86: la no separación de “sus confidencias”) y en la edición y notas: en p. 108, n. 56, va “e” por “en”, ante “lairenisas”; en p. 119, n. 96, lín. 4: “181 ss.” debe ser “180 ss.”; en p. 162, n. 188, debe leerse “Lema” por “Lima” y falta año de edición (2007). Un error y dos erratas más se encuentran en el *Entremés*. El primero consiste en no haber tomado y puntuado como interrogación el v. 33 (p. 211): “¿Pues yo no vengo Pulido? / ¿Habría...?”, y las dos erratas se encuentran en la p. 212, lín. 20: “Veile” por “Veysle”, y v. 49: “Niculás” por “Nicolás”. Error de lectura es también el de la p. 212, v. 191, donde se pone “dulce lumbre” por “dulcedumbre”.

Sin embargo, ninguno de estos pequeños defectos empaña el brillo del estudio y de una magnífica edición, con la cual disponemos ya de dos textos jesuíticos gallegos editados (tres si contamos el *Entremés del portugués*, que creo también jesuita). Falta, para com-

pletar el corpus conocido, la edición del *Diálogo de la Concepción de Nuestra Señora* del P. Bravo, en la que trabaja en la actualidad Alonso Asenjo, y de la *Loa* del P. Losada para las Ermitas, que espero poder publicar dentro de poco.

Julio I. González Montañés
Centro EPA Río Lerez de Pontevedra
juliomontanes@epapontevedra.com

Beltrán Almería, Luis

Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad. Barcelona: Calambur, 2017. 429 pp. (ISBN: 978-84-8359-419-3)

En los últimos años, hemos asistido al auge de la llamada “Gran Historia”, que se enfoca en los fenómenos de larga duración para entender el trayecto de la humanidad desde sus orígenes. Quizás sea Yuval Harari, por sus libros *Sapiens* y *Homo Deus*, el representante más conocido, al proponerse explicar, en tan solo unos cientos de páginas, el milenario camino “de animales a dioses”. Este enfoque, desde luego, no es el más común en la academia, que prefiere centrarse en fenómenos de mucha menor magnitud para tratarlos con el pretendido rigor científico.

En el campo de los estudios literarios, los teóricos apenas se arriesgan a proponer explicaciones que rebasen los